

NEW LEFT REVIEW 142

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2023

ARTÍCULO

LOLA SEATON	Sobre el «capitalismo político»	7
NATHAN SPERBER	Partido y Estado en China	35
ANAHID NERSESSIAN	Notas sobre el tono	63

LA SITUACIÓN DE GRAN BRETAÑA

PETER WOLLEN	La nueva ola británica	87
RAYMOND WILLIAMS	La ficción y el teatro	95
ERIC HOBSBAWN	La sociedad, la nueva y la vieja	III
RALPH MILIBAND	Si el Partido Laborista gana...	125
PERRY ANDERSON	Giorgio Fanti	139

CRÍTICA

ROBIN OSBORNE	¿Es importante el mundo antiguo?	155
GREY ANDERSON	Grandes narrativas	168

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



ANAHID NERSESSIAN

NOTAS SOBRE EL TONO

Tres poetas estadounidenses

EL ENIGMA DE la poesía de amor cortés, de acuerdo con Hugo Kuhn, el gran medievalista de mediados del siglo xx, es que su circunspección transmite a lo largo de los siglos la sensación del terror existencial y de la *joie de vivre* compensatoria que debieron de caracterizar la vida en la Edad Media. En sus expresiones de amor, estos versos formularios, extrañamente carentes de contenido, registran lo que Kuhn denominó la «realidad social objetiva» de un poema¹. Usando metáforas derivadas de los órdenes de jerarquía y subordinación contemporáneos, la lírica medieval no solo esboza el mundo feudal, sino que también documenta el estado de ánimo de dicho mundo. No tenemos idea de cómo era vivir en ese tiempo y, sin embargo, en esta poesía parece vibrar la atmósfera de la época.

El intento de recuperar una percepción de la experiencia histórica llevó a Raymond Williams a inventar el concepto de estructura de sentimiento, que permite efectuar una lectura hacia atrás, desde «las artes de un periodo» hacia su ambiente emocional. «Podemos aprender mucho de la vida de otros lugares y tiempos», escribía, «pero ciertos elementos [...] siempre serán irrecuperables». Asimismo,

Incluso aquellos que pueden recuperarse se recuperan de manera abstracta y esto tiene una importancia crucial. Descubrimos cada elemento a modo de precipitado, pero en la experiencia viva de su tiempo cada elemento estaba en una solución, constituía una parte inseparable de un todo

¹Hugo Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart, 1959, p. 22.

complejo. Lo más difícil de captar, al estudiar todo periodo pasado, es esta sensación percibida de la cualidad de la vida en un lugar y un tiempo concretos: una percepción de las formas en las que las actividades concretas se combinaron para obtener una manera de pensar y de vivir².

Williams llamó a esta percepción, *inter alia*, un «color», un «estilo», un «patrón», una «característica», una «cultura», un «modo de vida particular, resultado de todos los elementos incluidos en la organización general»³. Otro término para denominarlo podría ser el de *tono*, una palabra con un significado más intenso para la poesía debido a su asociación con la canción. En música, el tono significa afinación o clave. Deriva del verbo griego *teinein*, que significa «tensar». En un tratado prosimétrico titulado *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, el escritor africano del siglo v Marciano Capella escribió que «un tono es una magnitud de espacio», o también «un intervalo de cierta magnitud que está incluido entre dos sonidos mutuamente diferentes», un tramo entre puntos fijos y una forma de calibrar la distancia entre ellos⁴. En este siglo, Hans Ulrich Gumbrecht ha propuesto que entendamos el tono como el alemán *Stimmung*: estado de ánimo, humor, temperamento, espíritu, actitud, o afinación, como en la afinación de un instrumento, una palabra estrechamente relacionada con *Stimme* o voz⁵. Sianne Ngai, por su parte, ha articulado el tono como «un concepto de sentimiento hiperrelacional y global, que abarca la actitud: la relación afectiva, la orientación o la “disposición” de un texto literario hacia su audiencia y hacia el mundo»⁶.

Este es un artículo sobre el tono, suscitado por la explicación que Kuhn da a la «reserva» lírica medieval como una comunicación abstracta, pero no menos potente, de la realidad social, y fortalecido por el análisis fundacional de Williams sobre la relación existente entre las artes de un periodo y la organización general de la sociedad. Trata también de poesía, pero de la poesía de esta época, entendida como algo opuesto a una época distante. Estudio aquí tres poetas estadounidenses, cuya obra muestra un planteamiento específico en el tratamiento de «la entonación poética compuesta y elaborada» como, aprovechando la útil expresión

² Raymond Williams, *The Long Revolution*, Londres, 1975, p. 63; ed. cast.: *La larga revolución*, Barcelona, Verso Libros, 2023.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ Marciano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Padua, 1987, sec. 960, 930.

⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford (CA), 2012.

⁶ Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge (MA), 2005, p. 43.

de Holly Pester, «el sonido del trabajo del presente histórico»⁷. Esta se caracteriza por el uso de afectos planos, silenciosos, retraídos, inescrutables o de algún otro modo recesivos, que parecen, en un principio, contrarios a las intensidades del compromiso político que estos poetas también reivindican.

En su reciente estudio sobre el *deadpan* [rostro inexpresivo] entendido como gesto que adquiere un significado especial en concierto con la negritud racial, Tina Post escribe que ese rostro inexpresivo depende de «un grado de desacuerdo contextual, permanecer impasible en circunstancias que podrían exigir expresividad, o afirmar algo absurdo con aparente seriedad»⁸. Los tres poetas de los que trato escriben en ese grado, ampliándolo de tal modo que elimina la conexión habitual de la autopresentación enérgica con la percepción de estar ante una ocasión seria o una crisis. Al hacerlo, también cuestionan la concepción ordinaria, aunque no menos potente, de la poesía lírica como un género expresivo que solicita activamente empatía o (mínimamente) reconocimiento a cambio de la revelación íntima. ¿Cómo podría una poética del retraimiento, la impavidez o la compostura funcionar como estilo histórico, en buena medida en un contexto nacional en el que el exceso de sentimiento se asocia con lo que Lauren Berlant denominó la «blanquitud sentimental» y su perdurable centralidad en el proyecto nacional?⁹. Este no es un ensayo escrito a favor o en contra de un tipo de poesía; no quiero afirmar que los poemas escritos en un lenguaje plano sean mejores que los extravagantes. Ofrezco una etiología provisional del aplanamiento por las mismas razones por las que Williams intentó comprender la función de la novela pastoril o de la industrial: porque estas formas transmiten las características de una historia omnipresente y dislocada al mismo tiempo.

Interpretación atenuada

Las viejas expresiones «sujeto lírico» y «yo lírico» se usan por lo general para describir la proyección de una personalidad individualizada como la voz que recita un poema. En la concepción más básica, este «yo» se considera un hablante en primera persona cuyos pensamientos y sentimientos

⁷ Holly Pester, «The Politics of Delivery (Against Poet-Voice)», *The Poetry Review*, vol. 109, núm. 2, verano de 2019.

⁸ Tina Post, *Deadpan: The Aesthetics of Black Inexpression*, Nueva York, 2023, p. 3.

⁹ Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham (NC), 2008, p. 65.

proporcionan el sujeto del poema y fuerzan su movimiento. Algunos sostienen que este modelo se retrotrae a la Grecia antigua; otros, que es una invención romántica. Con independencia de todo ello no cabe duda de que la poesía vanguardista, con su preferencia por una estética de la fragmentación y el colapso, ofrecía una oportunidad de romper con ese «yo» y con las presuposiciones que comportaba: que la poesía puede hacer pública e inteligible la experiencia íntima; que el lenguaje es un recurso compartido; que la identidad personal es constante en el tiempo; que un punto de vista individual es único y tiene valor; que la perspectiva de una persona puede expresar en general la experiencia humana; que podemos más o menos decir lo que pretendemos decir.

En un ensayo sobre poesía y raza en el Reino Unido, Sandeep Parmar sugiere que existe una separación entre la poesía de vanguardia –que a menudo, aunque no siempre, es de izquierda o cercana a la izquierda– y una escuela «conservadora, convencional» de autores que se comportan como si el movimiento moderno nunca hubiera existido y cuyos poemas siguen arrastrando «una “voz” universal y segura de sí misma». Por el contrario, la poesía experimental «se basa en una descontextualización inestable e intencionada del “yo” lírico»¹⁰. Podríamos añadir que el término «lírico» se ha convertido últimamente en abreviatura no solo de la subjetividad, sino también de la ampliación de esta, algo aplicable en especial a la poesía que es a un tiempo formalmente innovadora y resistente a los protocolos universalizadores descritos por Parmar. Cuando nos referimos, por ejemplo, a los interludios líricos presentes en los poemas en prosa contemporáneos, no solo hacemos referencia a momentos en los que la poesía empieza a rimar, sucumbe a la alineación o cae en una métrica limpia. Nos referimos a momentos en los que el lenguaje parece sollozar o gritar, rogar, persuadir o cautivar, confesar: en resumen, expresar un estado mental interior y pedir que se descifren sus contenidos y se reconozcan sus sentimientos.

Una buena forma de abordar la identificación de expresión lírica e intensidad emocional es la de considerar algo que Fredric Jameson dice acerca del movimiento moderno. Para Jameson, el movimiento moderno no está relacionado con la fisura del sujeto, sino con el hecho de «dramatizar la triste paradoja de que cuando alguien constituye su subjetividad individual como un campo autosuficiente y un ámbito cerrado, se encierra y aparta de todo lo

¹⁰ Sandeep Parmar, «Not a British Subject: Race and Poetry in the UK», *Los Angeles Review of Books*, 6 de diciembre de 2015.

demás y se condena a la soledad inconsciente de la mónada, enterrada viva y condenada en una celda de una prisión sin salida»¹¹. Cualquier modelo de individualidad y psicología que dependa de una separación estricta entre lo de dentro y lo de fuera, entre los estados mentales interiores y un anfiteatro exterior en el que estos se proyectan, provoca dudas acerca de la posibilidad de establecer una comunicación fructífera. Sugiere, en otras palabras, una visión trágica de las relaciones sociales; el arte que Jameson describe –su ejemplo principal es *El grito* de Munch– deriva su fuerza emocional de la sensación de comprensión frustrada y solidaridad huidiza.

Los tres poetas cuya obra considero aquí parecen, por el contrario, respaldar y complicar el famoso pronunciamiento de Jameson de que la posmodernidad, a diferencia de su hiperemotivo predecesor, implica una «mengua del afecto», lo cual puede significar no solo «liberarse de la ansiedad, sino también liberarse de todos los demás tipos de sentimiento»¹². Los tres poetas objeto de estudio experimentan con la frialdad y el desapego como respuesta crítica al capital, cuyo poder se percibe a través de encuentros, directos e indirectos, con la violencia estatal. Su poética no solo se presta a la lectura política sino también a una teorización de la interpretación atenuada [*underperformance*] *per se*.

Estilos más fríos

Este aplanamiento del lenguaje está en cierto sentido alejado de dos tipos más familiares. En psiquiatría, los descriptores de afecto «plano» o «embotado» son criterios diagnósticos de la esquizofrenia, la depresión grave y el trastorno de estrés postraumático; se asocian también con reacciones adversas a fármacos antipsicóticos o ansiolíticos. En estos contextos el aplanamiento tiene una connotación irreductiblemente negativa. Sugiere un alejamiento de estados emocionales normativos, que son flexibles y dinámicos, y que indican, por lo tanto, una facilidad de transmisión entre la persona y el mundo. Mantenerse aplanada, en este sentido, es estar en un estado de privación social y emocional en el que la persona no puede experimentar una amplia gama de sentimientos, comunicárselos a otras, o afrontar la vida con empatía, irritación, amabilidad, curiosidad, deseo o cualquier otro conjunto de respuestas ajustadas y no catastróficas.

¹¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC), 1989, p. 15; ed. cast.: *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid, 1991.

¹² *Ibid.*, p. 15.

Y está por último el tipo de aplanamiento aristocrático que hace ostentación de la inmunidad emocional del sujeto. Probablemente su encarnación moderna se retrotraiga al arquetipo de *honnête homme* del siglo XVI, el hombre de buen gusto que adopta una pose de ironía afable ante las rarezas de sus congéneres y que, como dice Pascal, no es poeta ni científico, pero los juzga a ambos¹³. Shonni Enelow sugiere, refiriéndose a la evolución de los estilos teatrales en el transcurso del siglo XX y comienzos del XXI, que este modo pervive en las actuaciones de Greta Garbo, Steve McQueen y Charlotte Rampling, actores que transmiten de manera similar «que están por encima o fuera de la emoción, ya sea por un desapego aristocrático o por una impavidez vencedora», y cuya inescrutabilidad se basa en los privilegios de clase (Garbo, Rampling) o en la masculinidad (McQueen)¹⁴.

Para Enelow estos «estilos más fríos» están separados casi por completo del «hilo de resistencia y elusión que muestran hacia la emocionalidad espectacular muchos miembros de la generación de estrellas actual», cuya actuación plana «no evoca desapego emocional o indiferencia, sino por el contrario una torturada desconfianza respecto a la expresión en sí misma»¹⁵. Esto se acerca más al aplanamiento que yo detecto en la poesía estadounidense contemporánea en cuya «ambigüedad respecto al valor que pueda tener la expresión emocional» encontramos también una negación de esa iconografía afectiva en la que «la represión cotidiana cede el paso, en patrones típicamente predecibles, a torrentes de sentimiento poderoso». Lo que Enelow denomina «gran recesión» de la actuación niega la lógica del subtexto y rechaza el prestigio moral de la autorrevelación: una negación que podría extenderse a una tenaz concepción de la poesía lírica basada en un modelo hidráulico de individualidad para el que la autenticidad permanece en el interior, lista para ser extraída mediante una técnica saludable.

No hace falta resaltar que estos estilos de interpretación han surgido en una época de crisis prolongada. «En el discurso público estadounidense –escribe Enelow– las crisis de hoy son continuas por definición» y exigen

¹³ «*Les gens universels ne sont appelés, ni géomètres, etcétera; mais ils sont tout cela, et juges de tous ceux-là*», Blaise Pascal, *Selected «Pensées» and Provincial Letters/ Pensées Et Provinciales Choisies*, editado por Stanley Applebaum, Nueva York, 2014.

¹⁴ Shonni Enelow, «The Great Recession: American Movie Acting Today», *Film Comment*, septiembre-octubre de 2016.

¹⁵ Los principales ejemplos de Enelow son las actuaciones en *Carol*, en *Fruitvale Station* y en la franquicia *Los juegos del hambre*.

una «vigilancia constante», así como «estrategias de supervivencia poco espectaculares». Esto recuerda una explicación que Berlant ofrece del aplanamiento en un artículo sobre la película *Mysterious Skin* (2004), que está ambientada en la década de 1980 y muestra la desintegración del Estado del bienestar social y la devastación de la economía. En ella, escribe Berlant, la promoción que la película hace de la interpretación atenuada como estilo de reacción ante los acontecimientos traumáticos (en este caso, el abuso sexual infantil) «se cuele entre los códigos de sinceridad e inteligibilidad que posibilitan la confianza social normativa y la confianza en lo social» de tal manera que parece «engendrar claves sobre cómo vivir sin el optimismo que produce la fantasía que se dio en la posguerra de llevar una buena vida, con movilidad ascendente»¹⁶.

El aplanamiento que tengo en mente es también una forma de réplica a un presente calamitoso. También cortocircuita la expectativa de que los sujetos se autenticarán mediante la confesión o el colapso nervioso, que convocarán intensidades de sentimiento ocultas pero sinceras a través de su propia destreza artística meticulosa. Aunque dista mucho de la *honnêteté* arrojada por las contracorrientes de la sociedad cortés y los inicios de la sociedad comercial, conserva lo que Pascal consideró una intimidad con el juicio. Al materializar estas escenas e historias de violencia, esquiva o supera una interpretación de dichos contextos como algo traumático, para aterrizar en el simple veredicto de que están mal. Sin decir que este sea un enfoque más radical de la poesía política, yo sugeriría no obstante que es un estilo de crítica crucial y subestimado. En Estados Unidos en concreto, dicho aplanamiento se enfrenta a una cultura pública que apela desde hace mucho al sentimiento no examinado y no gestionado para sobrecargar programas represivos y paranoias.

Una pregunta que Pester plantea —«¿puede oírse la recitación entonada como un comentario y una crítica a las instituciones que producen y oprimen a los sujetos hablantes?»— se responde por lo tanto afirmativamente¹⁷. La historia del afecto convencional estadounidense es inseparable de su reclutamiento para la vigilancia y el control del cuerpo político. Es también inseparable de una cultura literaria que, como observaba James Baldwin hace casi setenta años, imagina que el paradigma ostentoso de la emoción excesiva es un medio necesario y a la

¹⁶ Lauren Berlant, «Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*», *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 28, núm. 3, septiembre de 2015, p. 192.

¹⁷ H. Pester, «The Politics of Delivery (Against Poet-Voice)», cit.

vez suficiente para registrar la oposición a una situación dada. Los poemas que yo examino comparten la sospecha manifestada por Baldwin de que las iconografías de la expresión convencionales son a menudo «un catálogo de violencia», permitiendo selectivamente la desinhibición a algunos sujetos y controlando las autoarticulaciones de otros¹⁸.

Us/US

La noción de que el soneto es una estructura carcelaria es un noción venerable; no hay más que pensar en la habitación estrecha y en las celdas de Wordsworth. También ha sido, en ocasiones, más que una metáfora. Giovanni Antonio Petrucci, Fray Luis de León, Tommaso Campanella, Charlotte Smith, John Thelwall, Jean Cassou y T. E. Nicholas escribieron sonetos en prisiones verdaderas, en las que «el suelo sucio, húmedo, la pared desgastada / Y la ventana destruida, chirriando arriba» hacen más ásperas las posturas meramente afectadas de la *prison amoureuse*¹⁹. En el «Soneto americano para mi asesino pasado y futuro», escrito en 2017, Terrance Hayes incorpora este linaje a una historia nacional de segregación y confinamiento, presentando una forma poética «que es en parte prisión, / en parte armario del pánico», «en parte caja de música, en parte picadora / de carne». Jugando con un retruécano solemne que mezcla los pájaros cantores de la poesía –la alondra de Shelley, el zarapito de Bishop– en una confluencia siniestra con el «cuervo» de Jim Crow («Te convierto aquí en gimnasio & cuervo», «Como el cuervo / experimentas una hermosa catarsis atrapado una noche en las sombras del gym», etcétera), Hayes propone que el soneto, y quizá la propia poesía, es «una caja de oscuridad con un ave en el corazón», una práctica cultural que, en la frase memorable de Jameson, es la expresión interna de la dominación militar y económica de Estados Unidos en el mundo, cuyo lado oscuro es «la sangre, la tortura, la muerte y el terror»²⁰.

¹⁸ James Baldwin, «Everybody's Protest Novel», en *Notes of a Native Son*, Boston, 1955, p. 14.

¹⁹ John Thelwall, «The Cell», en *Poems Written in Close Confinement in the Tower and Newgate under a Charge of High Treason*, Londres, 1795, versos 5-6.

²⁰ Terrance Hayes, «American Sonnet for My Past and Future Assassin», incluido en *American Sonnets for My Past and Future Assassin*, Nueva York, 2018, versos 1-2 [«I make you both gym & crow here»], 7-9 [«As the crow / you undergo a beautiful catharsis trapped one night in the shadows of the gym»] y 12 [«a box of darkness with a bird in its heart»]; F. Jameson, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 5.

El poema de Hayes es una maldición, espoleada por un deseo de venganza y trascendencia. Su afecto es cálido, la forma de soneto «un cuarto pequeño en una casa incendiada»²¹. En cuanto a la voz, está integrada en una hechizante primera persona que apostrofa a un «tú» diabólico, el asesino pasado y futuro, que podría ser un policía, o el canon y que probablemente sea ambos. Contrastemos esta tormenta en ciernes con el trigésimo y último poema de la secuencia de sonetos de Wendy Trevino titulada *Popular Culture and Cruel Work*, publicada en 2019 en la recopilación *Cruel Fiction*:

La mayor huelga carcelaria de la historia
 De los us sigue activa. «Queremos
 Que [vosotros] entendáis la economía
 Del sistema carcelario... No va
 De crimen & castigo. Va de dinero»,
 Dice el preso & organizador Melvin Brooks-
 Ray. Quienes seamos estamos también
 Contra el Estado, las prisiones & los polis. Contra
 La imposición del género. La reclusión.
 Sabemos que la guerra ha de ser total. Es
 Así. Estamos contra las fronteras & decidimos
 A quiénes queremos a nuestro alrededor. Pienso
 Que empeorará. No podemos olvidar a Diana
 La Vengadora. Podría llegarse a eso²².

Cualquier persona familiarizada con las cartas revolucionarias, *Revolutionary Letters*, de Diane di Prima, reconocerá de inmediato el didactismo paciente pero aun así ligeramente irritable de los primeros versos de Trevino, que, como en muchos poemas de di Prima, comienzan entregando un paquete de información a un lector relegado a la posición de estudiante. La «*Revolutionary Letter #3*» comienza con la orden «almacena agua; proponte llenar la bañera / a la primera noticia de que hay problemas», mientras que la «*Revolutionary Letter #13*» comienza «ahora permíteme decirte / qué es un brahmasastra»²³. Pero los poemas de di

²¹ T. Hayes, «American Sonnet for My Past and Future Assassin», cit., verso 2.

²² «*The largest prison strike in the history / Of the us is still going. "We want / [you] to understand the economics / Of the prison system... It's not about / Crime & punishment. It's about money", / Inmate & organizer Melvin Brooks- / Ray says. Whoever we are we're also / Against the state, prisons & cops. Against / The enforcement of gender. Confinement. / We know the war has to be total. It's / Just like that. We're against borders & choose / Who we want around us. I think it Will / Get harder. We can't forget Diana / La Vengadora. It might come to that*», Wendy Trevino, Soneto 30, en *Cruel Fiction*, Oakland (CA), 2018, p. 72. Todos los poemas de Trevino mencionados aquí aparecen en *Cruel Fiction* y se citan por título y número de página.

²³ Diane di Prima, «*Revolutionary Letter #3*», y «*Revolutionary Letter #13*», en *Revolutionary Letters*, San Francisco, 1971, versos 1-2.

Prima tienden a aumentar de intensidad, cambiando a menudo de los intereses políticos a los metafísicos («una carne, insuflando júbilo como las estrellas / nos insuflan el destino») y desencadenando la urgencia del modo imperativo: «recuerda», dice, «sabe», «evita», «ve», «permíteme», «devuelve», «no». Los de Trevino, por el contrario, se resisten a ampliar su retórica así como su prosodia, que está tan hábilmente sumergida en un lenguaje corriente –con la preponderancia de pronombres y de verbos comunes y la expulsión casi completa de lo figurado– que cualquiera podría leer un poema como este varias veces antes de reconocer que está escrito en un pentámetro yámbico casi perfecto; por ejemplo, si le quitamos una sílaba a «*history*» y lo pronunciamos «*hist'ry*», como hacen por lo común los hablantes de inglés estadounidense en el ámbito coloquial.

Si a di Prima le interesa ampliar las posibilidades del apóstrofe inventando un «vosotros», que no es simplemente general sino colectivo, y un «nosotros», que hace estallar los parámetros de la pareja, Trevino parece querer presionar los límites de la alocución poética hasta disolverla casi por completo. La palabra «yo» no aparece hasta el verso duodécimo y antes de ello todos los ejemplos pronominales están perceptiblemente desfigurados o distanciados, comenzando por el obstáculo que presenta el «*us*» en el segundo verso. El «*us*» [nosotros] de Trevino indica la abreviatura de «Estados Unidos», que normalmente iría en mayúscula. Trevino obliga así al lector a convertir el pronombre de objeto «*us*» en «*US*», agrandando así el plural de primera persona de modo tal que sus fronteras se llenen de las de la nación y reduciendo la nación al tamaño de sus habitantes o de sus detenidos. Por su parte, «*we*», el pronombre personal, aparece por primera vez dentro del discurso citado, con «[*you*]» entre corchetes, vaciando de autenticidad la forma, de modo que el sujeto colectivo y *todavía* emergente pueda rellenarlo. «Seamos quienes seamos», un anonimato heroizado gracias a su asociación con La Vengadora, la vigilante no identificada que afirmaba haber matado a dos conductores de autobús en venganza por los feminicidios de Juárez.

Empujando los límites

El nombre de «La Vengadora» es el único depositario de un fuerte sentimiento reconocible en el poema, oscurecido a través de su nominalización, pese a que se le da una fuerza folclórica. Por lo demás, el soneto de Trevino está desprovisto de lenguaje estrictamente afectivo. Convierte el compromiso en materia de posición –el estado de situarse

contra las fronteras, opuesto pero también presionado o apoyado contra ellas— más que de efusión; de ubicación del cuerpo en un espacio que comparte con otros. Esto es más cierto aún en el caso de «From Santa Rita 128-131», que describe el encarcelamiento de Trevino durante 54 horas tras una protesta de Occupy en Oakland (Santa Rita es una cárcel de Dublin, California, situada unos sesenta kilómetros al este de San Francisco). «Santa Rita» es un poema en prosa en forma de lista —una lista, como indica el subtítulo, «DE COSAS RECORDADAS COMO YO LAS RECORDABA & QUE EN MODO ALGUNO DEBE TOMARSE COMO UN RELATO COMPLETO DE LO QUE OCURRIÓ ALLÍ ENTONCES O DE LO QUE OCURRE ALLÍ AHORA»— y es incluso más rigurosamente plano, rechazando cualquier giro que permita inferir o extraer afecto del gesto:

Estuve detenida unas 54 horas, 47 de ellas en la cárcel.
Pasé 47 horas bajo brillantes luces fluorescentes.

Tuve frío unas 43 horas.
Me trasladaron 7 veces, a 5 «tanques» diferentes.
Pasé no más de 15 horas en un tanque cerca de una puerta con un pequeño

rectángulo de cristal por el que 21 mujeres & después 27 mujeres
veíamos alambre de espino & luz después oscuridad fuera.
Me dieron de comer 6 veces: 5 «almuerzos empaquetados» que
incluían dos rebanadas
de pan duro, dos rodajas de mortadela grasienta, 2 galletas de
crema empapadas en jugo
de mortadela, 1 paquete de «aliño de ensalada» (mayonesa), 1
paquete de mostaza,
1 paquete de una «mezcla de calcio» & 1 naranja; & 1 «comida
caliente», que
incluía tal vez pavo & definitivamente alubias, acompañamiento
de zanahorias hervidas,
algo de salsa, una ensalada, una porción de pan de maíz & una
porción de bizcocho.

No usé el baño más de 5 veces. No dormí más de 4
horas²⁴.

²⁴ «I was detained approximately 54 hours, 47 of which I spent in jail. // I spent 47 hours under bright fluorescent lights. / I was cold approximately 43 hours. / I was moved 7 times, to 5 different “tanks”. // I spent no more than 15 hours in a tank near a door with a small / rectangle of glass through which 21 women & then 27 women / could see barbed wire & light then dark outside. // I was fed 6 times—5 “sack lunches” which included 2 slices of stale /bread, 2 slices of slimy bologna, 2 crème cookies soaked in bolo- / gna juice, 1 packet of “salad dressing” (mayo), 1 packet of mustard, / 1 packet of a “calcium mix” & 1 orange; & 1 “hot meal”, which / included maybe turkey & definitely beans, a side of

Trevino avanza siguiendo una lógica de libre asociación —«COSAS RECORDADAS TAL Y COMO YO LAS RECORDABA»— que ironiza brutalmente con la ambientación del poema en la que la reducción de la vida a acciones y abusos enumerados permite entender el significado de la expresión «cumplir condena». De nuevo, la voz que habla en el poema emerge a modo de negación o (por usar la palabra de Enelow) de recepción de los géneros emocionales que esperaríamos que se activasen en ese contexto: no hay lamento, ni queja. El deseo queda enfriado por el *slang* de «aplastado» [*crushed on*], el miedo se articula en forma de «preocupación» por los tiques de aparcamiento o por no llegar a tiempo a una clase universitaria. Y, sin embargo, este es un poema sobre terrorismo de Estado y parece imposible leer sobre las «gotas de sangre fresca» y las «manchas de sangre seca» que Trevino ve en el suelo y las paredes de la cárcel, o sobre mujeres sometidas a régimen de aislamiento, sin reconocer que todas estas reclusas están bajo la amenaza de sufrir un asesinato policial²⁵.

En «Santa Rita» el lenguaje plano se burla del melodrama del Estado, con sus polis que dicen cosas como «Esto no va de la constitución... Si no me gusta tu cara...» mientras se deleitan en las autoinflaciones del poder arbitrario²⁶. Estos «cerdos» amenazan a sus prisioneras, se burlan de ellas y expresan repetidamente preocupación por «el sistema» —en este caso, el programa informático que registra a las presas— al mismo tiempo que exigen también simpatía, insistiendo en que también ellos forman «parte del 99%». Son más ignorados que juzgados por el chirrido de ingenio socarrón del poema, audible, por ejemplo, en la descripción de una mujer «que lleva una riñonera con el lema “Los abortos llevan antes a los bebés al cielo” que le gusta ponerse cuando visita Texas»; si «el *Infierno* de Dante salió 1 vez», también lo hace el exuberante éxito de rap-pop «Gucci Gucci» y la letra «One big room / Full of bad bitches» [Una habitación grande /llena de malas putas]²⁷. El tono, como escribió I. A. Richards, hace referencia a una «actitud» hacia un oyente²⁸ y estos momentos de humor repugnante aíslan más a Trevino

cooked carrots, / some sauce, a salad, a cube of cornbread & a cube of cake. // I used a toilet no more than 5 times. I slept no more that 4 / hours», W. Trevino, «From Santa Rita 128-131», p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, pp. 14, 16-17.

²⁸ I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, Londres, 1929, p. 176.

de cualquier exigencia de que congenie, de que se gane a los lectores defendiendo los motivos y las tácticas de Occupy o explicando la barbarie del capitalismo. Como el soneto, este poema rebaja deliberadamente sus agonías, guardando la moneda sentimental de la confesión en el lugar mismo en el que es probable que esa confesión se extraiga bajo coacción.

Existe una similitud formal además de temática entre el «Santa Rita» de Trevino —un poema de «cosas recordadas»— y «Memories Are Made of This» [Los recuerdos están hechos de esto], escrito por Ted Berrigan en 1980, que exhibe una serie de expresiones trilladas, muchas de ellas extraídas de la música popular, como si se tratara de llorar por la desaparición en los albores de la era neoliberal, del sentimiento fácil que transmitían dichas expresiones: «No estoy triste, solo siento algo de nostalgia de volver a /sentir amor, no se usa mucho en la poesía de hoy», «recogeré estrellas, del cielo azul, para ti, no se usa mucho en la poesía de hoy»²⁹. El poema de Berrigan también tiene un *punctum* característico, a saber, que en su segundo verso determina que una de las reliquias casi perdidas de la poesía es la palabra «camarada» que, como «amante», «no se usa mucho en la poesía de hoy». Esto dificulta la expectativa de que deba prescindirse meramente del cliché y sugiere una cierta superposición improbable entre la seriedad del sentimiento del pop, la potencia expresiva y la dulzura de la lírica y el rasgueo de la solidaridad. De igual modo, «una habitación grande / llena de malas putas» [*one big room / full of bad bitches*] es el único verso de «Santa Rita» con acento métrico, y Trevino lo poetiza de manera implícita usando la barra diagonal del teclado, como si fueran dos versos del poema.

Sintaxis alterna

Cruel Fiction la publicó Commune Editions, un proyecto conjunto establecido por poetas de la bahía de San Francisco, entre ellos Juliana Spahr. A Spahr es a quien me refiero a continuación, porque probablemente no haya poeta contemporáneo con una capacidad más acrobática para oscilar entre registros de emociones sentimentales y oscuras. «It's All Good, It's All Fucked» [Todo está bien, todo está jodido], de 2015, es como «Santa Rita» un poema relacionado con el movimiento Occupy. Su título

²⁹ «*I'm not blue, I'm just feeling a little bit lonesome for some / love again, isn't used much in poetry these days*», «*I will gather stars, out of the blue, for you, isn't used much in poetry these days*», Ted Berrigan, «*Memories Are Made of This*», recogido en Ted Berrigan, *Selected Poems of Ted Berrigan*, eds. Alice Notley, Anselm Berrigan y Edmund Berrigan, Berkeley (CA), 2011, p. 173.

sugiere ya un promedio emocional en la oscilación de un extremo al otro, del logro utópico a la totalidad obscena. Este punto de equilibrio podría representar una parálisis política o, en el peor de los casos, una derrota; o, por el contrario, podría simplemente formar parte del ritmo de un tipo de resistencia que desprecia lo que Ariella Azoulay ha descrito como una «sintaxis» normativa de la revolución, herencia (o resto) del ejemplo francés de 1789.

Esa sintaxis, explica Azoulay, «reduce el lenguaje de la revolución a una serie de eventos locales con comienzos y finales discretos, así como con causas y efectos específicos, tras los cuales el orden –el orden soberano, por su puesto– queda restaurado». Su alternativa es una retórica desordenada de acciones que no están claramente «orientadas a un objetivo», sino que surgen de manera espontánea, cuando personas que podrían tener o no afiliaciones políticas preexistentes se encuentran sin embargo en la calle, improvisando, así sea brevemente, «un mundo compartido» compuesto por «formas de vida disidentes»³⁰. El poema de Spahr, como muchos de los incluidos en su recopilación de 2015 titulada *That Winter the Wolf Came* [Ese invierno vino el lobo], toma prestada esta retórica para su poética y mediante una serie de experimentos formales pregunta cómo aprenden las obras de arte a llevar el compás de esta idea de movimiento extendida, difusa y en ocasiones carente de rumbo.

Si eso fuera todo lo que hiciese Spahr –si sus poemas fueran imprecisos, expansivos y de aspecto prosaico, una mera imitación de la variación imprecisa, expansiva y cotidiana de Occupy sobre el levantamiento político– sería más fácil disfrutar su obra simplemente. La poesía de Spahr es, sin embargo, difícil y aumenta esa dificultad debilitando activamente el sagrado protocolo compartido de la poesía lírica y la sociedad heterosexual: la monogamia. La arrogancia de este poema está en que su hablante mantiene una relación insatisfactoria con una figura llamada «No-revolución». No-revolución es un objeto de deseo –«algo en el olor y el cuerpo de No-revolución ha penetrado en mí [...] no consigo hartarme de ese algo»– y la repulsión («sabía un poco amargo, caducado»), la intimidad («Lengua y manos en el coño o en la verga») y conflicto («Pelea a puñetazos también. Incomunicación. Emergencias constantes»). Está claro por el salto que No-revolución no es realmente una persona, y que como metáfora es de naturaleza y magnitud inciertas. Aun así, sus extremos se estiran, una y otra vez, para hacer encajar el marco del amor,

³⁰ Ariella Azoulay, «Living a Revolution», *The Brooklyn Rail*, 2012.

para que el apetito de convencionalidad del lector trivialice, pero también exacerbe, cada momento de añoranza frustrada. Queremos un final feliz, pero

No-revolución era un/a amante inestable. Por momentos estaba. En otros, no. A menudo No-revolución había salido con otros. La lengua en alguna otra parte en la esquina de alguna otra plaza de alguna parte. Esto me dolía y no me dolía. Me sentía celosa. Lo admito. Quería toda la posibilidad de la revolución todo el jodido tiempo. Incluso estaba dispuesta a tomarla modificada y negada... Quería estar allí todo el tiempo, estar dentro en todo momento, estar siempre en los labios de No-revolución y de aquellos a quien No-revolución estuviera tocando con su lengua, cualquier parte de los cuerpos de Ciudad de México, Santiago, El Alto, Madrid, El Cairo, Suez, Estambul, Yenagoa. Quería estar en todas las partes en las que estuviera No-revolución. Quería estar con No-revolución y con todos a aquellos con quienes No-revolución estuviese³¹.

Pese a que este pasaje va aumentando de intensidad y ardor, sus pasiones quedan atemperadas por la abstracción –la sustitución de rivales por ciudades– y la alternancia de Spahr entre sentimiento y sátira, entre la desesperación amorosa y el recordatorio deflacionario de que el lenguaje del amor es siempre, como ella dice en el verso siguiente del poema, «tan clásico, tan tópico». También lo es el lenguaje de la poesía: «Si yo fuera una poeta de hace muchos siglos, llamaría [al odio al capitalismo] el vino más dulce de los bienamados»³².

¿Cómo aterriza un verso como ese? Como el «Recogeré estrellas, del cielo azul, para ti» de Berrigan, ironiza con su propia elegía a enormidades de sentimiento extraviadas o abandonadas, y al mismo tiempo extrae un solo filamento de sustancia poética como del mismísimo núcleo de esas enormidades. Momentos como estos, en los que una ternura casi insoportablemente feroz hacia personas y poesía cambia al registro de narración austera, monótona incluso, van seguidos inevitablemente de

³¹ «Non-Revolution was an uneven lover. At moments there. At other moments not. Often Non-Revolution was off with others. Tongue somewhere else in the corner of some other plaza somewhere. This hurt me and it didn't hurt me. I was jealous. I'll admit it. I wanted all of the possibility of revolution all the fucking time. I was willing to take it modified and negated even... I wanted to be there all the time, to be inside every moment, to always be on the lips of Non-Revolution and whomever Non-Revolution was touching with their tongue, whatever parts of bodies of Mexico City, Santiago, El Alto, Madrid, Cairo, Suez, Istanbul, Yenagoa. I wanted to be everywhere that Non-Revolution was. I wanted to be with Non-Revolution and everyone Non-Revolution was with», Juliana Spahr, *That Winter the Wolf Came*, Oakland (CA), 2015, pp. 68-69.

³² *Ibid.*, pp. 69, 71.

bromas —«Durante estas semanas, estos meses, No-revolución ha sido un meme particularmente impreciso y confuso»— o por la narración inane de un mal romance: «mucho después de que estuviese claro que todo se había acabado seguíamos escribiéndonos SMS. Seguíamos mandándonos emails. Yo seguía mirando en los muros de amigos de amigos de No-revolución, clicando un *like* cuando lo/la encontraba». Los breves momentos de raptó colectivo que estructuran el progreso del poema, como una multitud de manifestantes bailando «Smooth Criminal» de Michael Jackson, o «corriendo como gacelas» para huir de la policía, se contraen siempre de modo similar, convirtiéndose en descripciones incongruentes de la decepción manejable o de la vida cotidiana en una sociedad capitalista³³.

Con uno de esos momentos termina el poema, mientras la persona hablante piensa «me voy a casa a leer [...] me pongo los auriculares y clico en la app que imita la radio». Esto puede dar la impresión de que el poema es en esencia depresivo y resignado, pero en este último verso esa persona parece «determinada, cabeza gacha», una descripción que nos anima a recuperar algo más fortalecedor e intencional de este «relato absurdamente específico y embrollado»³⁴. El poema, pienso, pretende educarnos en lo que, siguiendo a Azoulay, podríamos denominar la sintaxis emocional de la revolución moderna, proponiendo que movimientos, ocupaciones, bloqueos, protestas y refriegas *ex tempore*, a menudo sin líder, o bien han sucedido al estilo de la Revolución Francesa, o se han revelado como el verdadero motor de la transformación histórica. Pretende entrenarnos en el afecto desconcertante de la emergencia, el sentimiento de estar en medio de o, como dice Spahr, «con» una colectividad que todavía está tomando forma, cuyas intenciones son inestables, y que puede no responder a los patrones tradicionales de armonía y cohesión, al igual que No-revolución, en su guisa de amante incontrolable, no responde al deseo de proximidad y atención constantes manifestado por la persona hablante.

Dislocaciones

Para Jameson, como para Berlant, hay algo no factible en el lenguaje plano y su cohorte desapasionada. El desvanecimiento del afecto evacúa al sujeto, y lo enerva en consecuencia, o lo arroja a «una euforia extraña,

³³ *Ibid.*, pp. 69-70.

³⁴ *Ibid.*, pp. 79, 74.

compensatoria y decorativa», huyendo de una experiencia extrema a otra. O por el contrario, en el sentido más tolerante que adopta Berlant, se convierte en «un recurso» para que «quien pueda aparecer se retire a cualquier estilo “cualquiera” que sirva para mantener *de alguna manera* la relacionalidad», pero sin instalarse nunca en esas formas reconocibles de la vida social que podrían garantizar la intimidad o la solidaridad³⁵. Estas son buenas descripciones de lo que el aplanamiento hace en lo convencional o para obras de arte que no se presentan como abiertamente políticas, ya sean las imágenes múltiples de Warhol o una película de Hollywood como *Mysterious Skin*. Pero el aplanamiento tiene diferentes potenciales en diferentes géneros artísticos. Como dice Post del rostro inexpresivo, «podría promulgar deferencia o negación, quietud o agresión, resistencia, o aquiescencia»: dicho con rotundidad, depende³⁶.

El aplanamiento se convierte, en manos de Spahr y Trevino, en un estilo esencialmente diferencial que acordona la voz crítica, a menudo insurgente, separándola de las convenciones líricas de expresividad y relación, del drama del sujeto que crece más y más en situaciones de conflicto o estrés. El aplanamiento en esta función discriminatoria es básicamente científico, lo cual quiere decir que clasifica las cosas en las categorías a las que pertenecen, erigiendo un límite claro entre «nosotros» y «ellos». Este límite trata de política –Spahr se burla de los intelectuales mimados que «se negaron a competir con No-revolución», porque «Bifo les dijo que estaba bien no hacerlo»– pero es una política que el poema calibra tonalmente³⁷. El trabajo de la poesía, aquí, es convertir la disensión y el manifiesto desafiante en un estilo relacional, no en simple materia de opinión. En expresión de Summer Kim Lee, ese estilo está «contra la relacionabilidad, pero a favor de la relación», es estrictamente hostil a cualquier exigencia de ser «legible y transparente» como una persona comprometida, sufriente, enfadada, agraviada, apenada o importunada pero ardientemente abierta a lo social en cuanto zona de transformación colectiva³⁸.

Este aplanamiento podría considerarse heredero en el siglo XXI de la negatividad adorniana, puesto que también él representa una

³⁵ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 10; L. Berlant, «Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*», cit., p. 211.

³⁶ T. Post, *Deadpan: The Aesthetics of Black Inexpression*, cit., p. 19; L. Berlant, «Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*», cit., p. 211.

³⁷ J. Spahr, *The Winter the Wolf Came*, cit., p. 77.

³⁸ Summer Kim Lee, «Staying In: Mitski, Ocean Vuong, and Asian American Asociality», *Social Text*, vol. 37, núm. 1 (138), marzo de 2019, pp. 27-50.

«emancipación» de la «disonancia frente a sus diversas resoluciones», donde «resolución» significa el refuerzo de la reivindicación de la sociedad de ser admitida, de ser, de hecho, tolerada³⁹. Lo que aporta una cualidad distintiva a este aplanamiento es, sin embargo, que está desplegado de manera más persuasiva por poetas minoritarios que históricamente han quedado descalificados del ámbito de la expresividad lírica: por ser mujeres, por no ser blancos, por ser pobres, etcétera. Existen de hecho cosas como una «blanquitud de lo inexpresivo, lo mudo, lo ciego» en actuaciones pasivo-agresivas que señalan «el poder de la retención dramatizada» –su epítome podría ser el Bartleby caracterizado por su pulsión de muerte creado por Melville– pero ese modo tiende a ser mucho más introvertido, a moverse menos por la promesa de solidaridad con otros de mentalidad similar y a guiarse por un deseo difícilmente oculto de aferrar el poder, intimidar, ser excepcional e incluso (como Bartleby) provocar terror⁴⁰.

Las poéticas antiteatrales de Spahr y Trevino provocan, por el contrario, una brecha aguda entre la literatura y cualquier sociabilidad forzosa (o compulsiva), sin sugerir que la estética tenga un potencial liberador innato. Es posible que Tongo Eisen-Martin –poeta radicado, como Trevino y Spahr, en el área de la bahía de San Francisco y que reacciona directamente a las condiciones raciales, económicas y espaciales de dicha zona– adopte una perspectiva más propicia. «El arte –como dice en una entrevista concedida a la revista *Spike*– trata simplemente de las actividades que tu cuerpo y tu mente realizan al margen de la estricta convención social». «Si no tengo que hablar contigo para reproducirme socialmente y puedo hablar sin más», continúa, «saldrá a la luz la poesía»⁴¹. Me recuerda a Mayakovski, para quien buena parte de la poesía es «una incitación a conseguir que las chicas paseen con los poetas» –siendo la sexualidad, por supuesto, una forma muy básica de autorreproducción social– porque una de las características más disonantes de la poética disonante de Eisen-Martin es la capacidad de apartar sus energías del trabajo banal de la seducción, ya signifique esta oberturas eróticas o, más al caso, convencerse a sí mismo o a otros de que deben reconciliarse con formas de vida insoportables⁴². La poesía de Eisen-Martin, que es muy hermosa, se desentiende también militantemente

³⁹ Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, Londres y Nueva York, 2005, p. 56.

⁴⁰ L. Berlant, «Structures of Unfeeling: *Mysterious Skin*», cit., p. 197.

⁴¹ Tongo Eisen-Martin, actual poeta laureado de San Francisco, entrevistado por David Brazil, «Art Keeps a Revolution Honest», *Spike*, 23 de septiembre de 2022.

⁴² Vladimir Mayakovsky, *How to Make Verse*, Willimantic (CT), 1985, p. 28.

de la presión de hacerse atractiva. Más que plana es fugitiva, inquieta y volátil, llamando solo a desprenderse de un idioma lírico de autocomprensión y autopresentación.

Esta poesía resulta difícil en parte porque no tiene la apariencia que debería. Sobre el papel, los versos de Eisen-Martin son instantáneamente reconocibles como el verso libre de finales del movimiento moderno: su forma no nos toma por sorpresa, como los sonetos de Trevino o los largos bloques en prosa de Spahr. El tono es, sin embargo, salvajemente desconcertante, una densa pantalla de expresiones idiomáticas y ritmos cruzados con, por usar la palabra de Eisen-Martin, «escenas» emocionales completamente inescrutables: «Prometo que tengo novia en la vida real / Nos vamos en coche a México mañana / Yo montaré en el maletero»⁴³.

Fragmentos como este son el *deadpan* en el sentido que le da Post al término, es decir, se niegan a incluir una emoción fuerte allí donde más sería de esperar. Pero hablando en general, el tono de Eisen-Martin, como su línea poética, no es realmente impávido sino escindido e irresuelto:

Un guía turístico por tu atraco
Es también él

El cigarrillo diciendo «mira lo que he hecho con tu silencio».

Agua de reducción y *box spring* oro
—Esta década es solo para el cuidado del acento, supongo⁴⁴.

Con su sintaxis invertida («Un guía turístico... es también él») y sus epítetos hipnagógicos, (agua de reducción, *box spring* oro), los primeros versos del poema «*Faceless*» [Sin rostro] dislocan el lenguaje de la rutina al instante de modo que cuando llega la primera persona, en la insegura admisión del «supongo», no parece más autoritativa que el cigarrillo parlante del tercer verso. En cuanto al «supongo» [*I guess*], engloba tanto la expresión precedente como el poema que sigue en un grito de apatía depresiva: este poema, entendemos nosotros, será impreciso,

⁴³ «*I promise that I have a real live girlfriend / We are going to drive to Mexico tomorrow / I Will be riding in the trunk*», Tongo Eisen-Martin, «*Scenes Do Not Flee*», en *Heaven Is All Goodbyes*, San Francisco (CA), 2017, p. 89. Todos los poemas citados aquí están incluidos en esta colección.

⁴⁴ «*A tour guide through your robbery / He also is // Cigarette saying «look what I did about your silence». // Ransom water and box spring gold / —This decade is only for accent grooming, I guess*», T. Eisen-Martin, «*Faceless*», cit., p. 9.

hipotético, sin urgencia ni convicción. La postura se repite unos versos más adelante –«Juegos de guerra, supongo»– antes de que Eisen-Martin la elimine con un giro inesperado hacia la confrontación y la condena:

El comienzo de la destrucción masiva
 Empieza y termina
 En baños de restaurante
 Que unos usan
 Y otros limpian

«¿me estás diciendo que hay un jirón en el cielo?»
 –esperándote a ti. sí–⁴⁵

Desde el principio hasta sus guiones largos, esta última réplica recuerda la famosa invocación de Baudelaire a su «*hypocrite lecteur: –mon semblable, – mon frère!*». A diferencia de «Au Lecteur», sin embargo, «*Faceless*» no termina aquí, aunque incluso si lo hiciera ya habría abandonado el impulso culminante del verso de Baudelaire, junto con su puntuación convulsiva y el «te pillé» amenazante y ligeramente exagerado que lanza a un lector que, como el poeta, se dice que está bien relacionado con «ese monstruo delicado», *Ennui*⁴⁶.

Ennui, para Baudelaire, es una sensación de autorrechazo abotargado. Es el acompañamiento afectivo de una vida que avanza a duras penas por el perímetro del *demi-mond*, agrandándose con el alcohol, las drogas y el sexo. La palabra en sí deriva del latín *in odio*, u «odio interior», y buena parte de *Les fleurs du mal* se ocupa de descubrir de qué modo podría la poesía transformar el estupor de la sensualidad en una revulsión barroca: para el propio yo, para los propios amantes, para la propia audiencia, para la modernidad representada por su gran invención, la ciudad. Eisen-Martin tiene San Francisco en lugar de París para trazar el mapa de su propio odio –la ciudad es un «sueño» que «exige más condenados africanos» [*requires more condemned Africans*] y se jacta de poseer «el peor centro urbano de todos los tiempos» [*the worst downtown yet*]– pero su hastío nunca se abre en conjuntos floridos de imágenes como «*un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin*»⁴⁷. Es desdenoso y frío, intensificándose ocasionalmente en forma de axiomas –como el referente al

⁴⁵ «*The start of mass destruction / Begins and ends / In restaurant bathrooms / That some people use / And other people clean // "You telling me there's a rag in the sky?" / –waiting for you. yes–*», *ibid.*, p. 9.

⁴⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Nueva York, 2015, p. 6; ed. cast.: *Las flores del mal*, Madrid, 2006.

⁴⁷ T. Eisen-Martin, «The Course of Meal», cit., p. 13.

trabajo de limpieza y a la destrucción masiva— que golpean precisamente por estar planteados con tan poca arrogancia.

Con esto no pretendo, por supuesto, criticar a Baudelaire. Aun así, los tiempos cambian. *Épater les bourgeois* no es la misión en «este / dispensador de caramelos del estado policial que / todos vosotros llamáis barrio»⁴⁸. Considérense algunos de los versos más citados de Eisen-Martin: «Cariño, si no es una ciudad, es una prisión. / Si tiene una prisión, es una prisión. No una ciudad»⁴⁹. «Cariño» es un término afectuoso cuyo propósito real es el de alejar al hablante de su receptor. Como el «ti» de «esperándote a ti. Sí—», pone de manifiesto la vacuidad del lenguaje íntimo usado sobre un telón de fondo de brutalidad. Una ciudad que tiene una prisión no es una ciudad sino una prisión y la ternura bajo la tutela de la violencia estatal no es ternura sino un tic desapasionado, un signo al que se le ha dejado solo un mínimo vestigio de significado social. Esta poesía conmociona, aunque no por agresividad o extravagancia. Conmociona por su austeridad, su insistencia en usar la retórica del afecto y al mismo tiempo retirar los placeres, más obviamente el placer de la reciprocidad entre el poeta y su *lecteur*.

En cuanto al lector de Eisen-Martin, pertenece a un grupo muy particular: «Deberíamos habernos adaptado. Los trabajos en almacenes son para comunistas. Pero ahora han entrado más corredor y más pasillo en nuestras vidas. Ahora el silbido es menos alegre y el alambre de espino también está abarrotado». En esta explicación surrealista del *établissement* nos llaman comunistas, que aquí significa gente situada a una distancia trágica de la clase trabajadora. El pasaje es oscuramente divertido y profundamente triste; representa lo que yo considero la dialéctica motivadora del tono de Eisen-Martin. El aplanamiento es el afecto ejemplar de un abismo de corredores y pasillos de cuello blanco. Pertenece a la ciudad gentrificada que, haciendo la globalización a menor escala, «mató el mundo para darle a toda la gente el mismo trasfondo»⁵⁰. La poesía —esta poesía al menos— lo transforma en un estilo crítico sin disfrazar su origen en una cotidianeidad fúnebre, y lo hace siendo completamente explícita acerca de la violencia que estabiliza y anestesia la vida en la ciudad.

⁴⁸ «this / police state candy dispenser that / you all call a neighborhood», *ibid.*, p. 15.

⁴⁹ «My dear, if it is not a city, it is a prison. / If it has a prison, it is a prison. Not a city», T. Eisen-Martin, «Faceless», *cit.*, p. 10

⁵⁰ «We should have fit in. Warehouse Jobs are for communists. But now more corridor and hallway / have walked into our lives. Now the whistling is less playful and the barbed wire is overrowded / too», «killed the world for the sake of giving everyone the same backstory», *ibid.*, p. 10.

Una poética recesiva no tiene por qué ser radical: podría ser tímida, insensible o aburrida. Como sugiere la obra de Eisen-Martin, debido a que el aplanamiento está inserto en la percepción de que el presente no solo es algo cruel sino también monótono, se ha separado definitivamente de formas de expresión más exuberantes o animadas; si no lo hiciera, no sería aplanamiento sino melancolía. Podríamos acusarlo, entonces, como podría acusarse a estos poetas, de rechazar o ser incapaz de presentar un modelo de vida social extático, mediante el cual la vida humana pudiera por fin descubrir toda su amplitud de capacidades de experiencia. Pero el aplanamiento es también, o podría ser, un alejamiento ético respecto al impulso de dictar cómo debería encontrarse cualquier otra persona. No hay un culto al aplanamiento, pero sí hay desde hace mucho un culto a la agitación lírica; y puesto que esta última no corre peligro de disolverse, tal vez fuese bueno disponer de algunas alternativas frente a ella.